

DOI: 10.31425/0042-8795-2019-6-176-195

ШЕКСПИР И МАРКС, ПИСАТЕЛЬ И ОБЩЕСТВО

ГАБРИЕЛЬ ИГАН

доктор филологических наук
Университет Де Монфор
(LE1, Великобритания, г. Лестер, д. 9ВН;
email: gega@dmu.ac.uk)

Аннотация. В статье методы У. Шекспира – драматурга сравниваются с философскими методиками К. Маркса. Утверждается, что понимание Марксом процесса производства является универсальным методологическим средством. Автор статьи использует данное средство для анализа Шекспира-драматурга, поскольку последний активно сотрудничал с различными писателями. В статье подчеркивается, что такой подход коренным образом меняет устоявшееся в научном сообществе мнение о Шекспире.

Ключевые слова: У. Шекспир, авторство, коллективное творчество, марксизм.

Статья поступила 24.06.2019.

© Г. Иган, 2019

DOI: 10.31425/0042-8795-2019-6-176-195

SHAKESPEARE AND MARX, THE WRITER AND THE SOCIETY

GABRIEL EGAN

PhD in Philology

De Montfort University

(The Gateway, Leicester, LE1 9BH, United Kingdom;

email: gega@dmu.ac.uk)

Abstract: The work touches on the popular concept of the relationship between society and the writing process, suggesting the relevance of certain ideas stemming from Karl Marx for the study of the Shakespearean legacy. Marx's idea that creative potential shines at its best in society, and that personal freedom emerges through interconnectedness of individuals, rings new and up to date in the modern world and for Shakespearean studies in particular. Through examples taken from Shakespeare's plays and examination of professional organization of literary research in the form of academic journals and international associations, this paper argues that the Marxist image of society helps to consider literary creativity from a new viewpoint. Invoking the latest discoveries in the field of Shakespeare biography and professional practices, especially his extensive collaboration with other playwrights, the article demonstrates how ideas of the two great thinkers and writers, Shakespeare and Marx, interact in the sphere of the best contemporary literary-critical practices.

Keywords: W. Shakespeare, Marxism, authorship, collective authorship.

The article was received on 24 June 2019.

© 2019, G. Egan

В настоящее время роль общества в писательском процессе — тема, требующая нового осмысления. Научное сообщество обычно рассматривает писателя как индивида, личность, создающую свой собственный мир на своих собственных условиях. Однако, как заметил Джозеф Харрис,

мы пишем не как изолированные индивидуумы, но как члены общества, чьи верования, чаяния и практики одновременно провоцируют и сдерживают, по крайней мере частично, то, что мы можем сказать. Таким образом, наши цели и намерения в процессе писательской деятельности являются не просто личными, идиосинкратическими, но и отражают общество, к которому мы принадлежим [Harris 1989: 12].

То есть рассмотрение автора в общественном измерении по меньшей мере столь же полезно, как анализ его индивидуальных особенностей. Чтобы проиллюстрировать данный факт, мы можем воспользоваться различными примерами. Данная работа исследует произведения Шекспира в контексте общественной стратификации, используя, вероятно, наименее ожидаемый методологический источник — наследие Карла Маркса, который пытался значительно трансформировать наше понимание роли общества («*Gemeinschaft*» или «*Gemeinwesen*») в отношении к индивидууму [Megill 1970]. Нашей задачей будет показать, что идеи Маркса могут способствовать лучшему пониманию Шекспира, особенно в свете новых открытий относительно его соавторских трудов. Существует много достаточно привлекательных аргументов в пользу того, что попытка использовать идеи Карла Маркса для исследования и объяснения произведений Уильяма Шекспира — дурачество в чистом виде. У Маркса фундаментальная деятельность, которая определяет характер общественной формации, — это природа экономических взаимодействий между его членами. У Шекспира подобная экономическая проблематика могла бы появиться только случайно. Для Маркса, однако же, типично рассматривать индивидуумов как недифференцированных представителей своих классов. Шекспир же довольно часто противопоставляет характеры, находящиеся в одинаковых экономических отношениях друг с другом. Маркс жил в мире и интерпретировал мир, в котором машины постепенно вытесняли труд мужчин и женщин. Шекспир жил в мире и интерпретировал мир, экономический базис которого составлял ручной труд. Почему же в таком случае мы думаем, что Маркс может нам помочь в понимании Шекспира?

Или, используя символический язык из компьютерного программирования, что значит «Шекспир::Маркс»? Что есть Маркс в контексте Шекспира?

Пятнадцать лет назад я написал книгу на данную тему с простым названием «Шекспир и Маркс», в которой попытался ответить на тот же самый вопрос — как Маркс помогает нам в понимании Шекспира, — показав, что некоторые из центральных идей Маркса в настоящее время являются ортодоксальными элементами любой современной литературной критики. Мы считаем, что марксистская методология используется современными шекспироведами, хотя и неосознанно. В этой статье мы раскроем то, каковы эти идеи и насколько глубоко они уже интегрированы в профессиональную литературную критику. Возможно, наш способ раскрыть данную проблематику не самый удобный, поскольку мы фокусируемся больше на существующих практиках литературной критики, чем на демонстрации того, каким образом марксистский подход способен раскрыть то, что недоступно для других методологий. Однако в данной статье я хотел бы ограничить себя двумя простыми посылками.

Первая, что Маркс помогает нам понять, почему и зачем кто-либо берет в руки перо в качестве инструмента для заработка, как это делал Шекспир, или о «писательстве в контексте общества» («общество::авторство»).

Вторая, что Маркс парадоксальным образом помогает нам рассматривать различия между людьми, избегая их невольной идентификации только лишь в качестве элемента «классов» или «недифференцированных масс». Две эти посылки мы можем скомбинировать с помощью двойного союза (&&) в форме, известной как булево выражение «И»: результат верен только тогда, когда верны обе части выражения. Моя задача — обосновать пользу рассмотрения Маркса в контексте Шекспира и рассмотрения авторства в контексте общества, что на компьютерном языке выглядело бы как «Шекспир::Маркс&&общество:: авторство».

Вскоре после окончания Второй мировой войны знаменитый философ-марксист Жан-Поль Сартр в книге «Что есть литература?» (написанной в 1947 году) обращается к той же проблематике: почему писатель берет в руки перо? Те, кто знаком с другими трудами Сартра, не будут удивлены, что, по мнению Сартра, писательство зиждется на свободе; в самом деле, слово «свобода» в английском переводе его книг встречается 182 раза на 96 000 слов, что примерно в 20 раз чаще, чем в повседневном

английском этого периода, согласно сайту «Google Books N-Gram Viewer».

Какую же свободу подразумевает творческий процесс в понимании Сартра? Он говорит о «всех типах свободы», но интересно, как его подход изменился с момента написания книги «Бытие и Ничто» в 1943-м, где он использовал широко известное теперь экзистенциалистское положение, согласно которому мы изначально свободны и должны приспособить наше мышление к осознанию данного факта. В «Что есть литература?» Сартр принимает более четкое марксистское направление, согласно которому многие люди являются несвободными, что не только осложняет их собственную жизнь, но и делает свободу недостижимой для всех нас. Члены общества не могут быть индивидуально свободны, когда они коллективно несвободны. «Искусства не существует, — пишет Сартр, — кроме как для других и посредством других» [Sartre 1986: 30].

Мы давно знали, что Шекспир писал для других: для актеров театра, а через них — для аудитории, которая собиралась на его пьесы вначале в Театре в Шордитче и позднее — в «Глобусе» на Бэнксайде и в Блэкфрайрс внутри городских стен, принося Шекспиру и его компаньонам в труппе лорда-камергера богатство и славу. За последние 17 лет стало ясно, что Шекспир писал для других таким образом, который делает его писателем в сартровском смысле: то есть коммуницирующим с читателем посредством печатных публикаций. Лукас Эрн доказал, что Шекспир был далеко не безразличен к публикации собственных пьес, что он рассчитывал стать успешным автором в печатных изданиях и что он полностью достиг своих целей. Эрн доказал это не за счет открытия новых фактов, но применяя новые подходы к уже известным свидетельствам [Erne 2003; Erne 2013; Шайтанов 2015].

Парадоксально, но Шекспир через печатные издания не только «расширяет» свои коммуникационные каналы, но и «сужает» их. Драма, которая разыгрывалась на открытых площадках, формировала ощущение социального единства зрителей. Книжки работают по-другому. Помимо того, что ими наслаждаются в одиночестве, книги в шекспировские времена отличались от театра по своему социальному воздействию, поскольку грамотность была далека от общего распространения, составляя примерно 30 % в сельских областях и достигая около 80 % в Лондоне [Cressy 1980: 72–75]. Книжки были относительно дороги, а увидеть пьесу, исполняемую в «Глобусе» в 1600 году, стоило один пенни [Blayney 1997: 411]. Эта ситуация противоположна той, что мы

имеем сейчас: книги дешевы, а театральные билеты дороги. Давайте добавим к этому, что печатные тиражи книг были ограничены Гильдией печатников («Stationers' Company») до 1500 экземпляров [*A transcript...* 1875: 43], в то время как в два раза больше зрителей могли уместиться в амфитеатре на открытом воздухе, чтобы посмотреть пьесу [*English...* 2000: 438, 615].

Однако же, несмотря на все это, печатные издания позволяли большему количеству людей наслаждаться Шекспиром при большем географическом охвате. Печатные версии шекспировских пьес давали такую возможность читателям, живущим далеко от Лондона. Мы знаем, что театр Симпсона — странствующая труппа актеров в Йоркшире — примерно в 1609 году могла исполнять пьесы шекспировского театра, приобретая печатные книги [Sisson 1942; Boddy 1976; Egan 2006; Keenan 2013]. Шекспир вряд ли ожидал подобного, и это напоминает нам, что, хотя Шекспир и его труппа могли в значительной степени контролировать происходящее во время представлений в Лондоне, — стоило пьесе попасть в печать, как она становилась свободной, в каком-то смысле неподконтрольной творцу. Этот факт делает Шекспира более современным автором, чем мы считали до этого, и более «сартрианским», в чем Маркс увидел бы существенное качество книги как продукта производства.

В «Германской идеологии» (1845–1846) Маркс оставил знаменитое парадоксальное утверждение:

В условиях настоящей коллективности индивиды обретают свободу в своих ассоциациях, и посредством их и только в коллективе <...> возможна личная свобода¹ [Marx, Engels 1974: 83].

Это может напомнить эзопов язык, который Джордж Оруэлл осмел в своем романе «1984», и служить оправданием для погружения индивидуальности в глубины коллективного. Шекспир обеспечивает альтернативный и привлекательный способ размышления о социальной природе человека. Во второй сцене «Юлия Цезаря» Кассий спрашивает: «Свое лицо ты можешь, Брут, увидеть?» — и получает ответ: «Нет, Кассий, ведь себя мы можем видеть / Лишь в отражении...» (1.2.53–54, перевод М. Зенкевича).

1 Последнее утверждение на самом деле является цитатой Маркса и Энгельса из «Фейербаха...» (здесь и далее примечания переводчика. — Н. К.).

Кассий предлагает Бруту себя в качестве зеркала, открывая ему, кто он, через то, как другие видят его. Этот образ эхом отдается в истории искусства; вы можете вспомнить версию той же самой идеи в популярной песне 1960-х группы «Velvet Underground», которая называется «Я буду твоим зеркалом».

Кассий, конечно же, собирается польстить Бруту, показывая ему в отражении ту версию Брута, которая отвечает его, Кассия, собственным целям. Если самоидентификация конструируется социально, есть ли у нас способ обезопасить себя от искажающего зеркала личной лести? Шекспир полагает, что коллективная оценка — это наша баррикада против лести: никто не может одурачить всех людей сразу. Хотя существуют исключения, о которых вы можете вспомнить сами, но обычно у Шекспира коллективная оценка персонажа оказывается верной. У Шекспира репутация всегда надежна, когда самоидентификация обеспечена через совершаемый обществом отбор информации о личности. «Я сын Антонио, он — человек / Известный всей Италии» — это самоидентификация Петруччио, которая получает совершенно серьезный ответ: «О, как же! / Я знал его, и рад вам чрезвычайно» («Укрощение строптивой», II.1.68–70, перевод П. Гнедича). Значение этого обмена репликами может быть проиллюстрировано дюжинами примеров из разных пьес.

Шекспир имел основания высоко ценить репутацию как показатель самооценки, поскольку его собственная репутация в течение жизни была особенно высока. Его имя появляется на обложках книг и — незаслуженно — на обложках чужих книг, — чтобы способствовать продажам, а некоторые из его изданий стали бестселлерами уже при жизни. Хвалебные письма и стихи в начале Первого фолио 1623 года говорят о теплых личных и профессиональных взаимоотношениях и высокой репутации, обретенных Бардом. В самом деле, современники называли его «благородным (gentle) Шекспиром», хотя Катрин Дункан-Джонс решила назвать свою биографию «Не-благородный Шекспир» и исследовать в ней некоторые из не самых похвальных поступков великого Барда [Duncan-Jones 2010]. Как Хью Крейг недавно показал, слово «gentle»² было одним из любимых в шекспировском лексиконе: он использует его в два раза чаще, чем другие писатели его времени [Craig, Kinney 2009: 16]. Возможно, это случай «подсказки подсознания»: друзья и кол-

2 «Благородный», но также «нежный».

леги неосознанно ассоциировали человека со словом, которое он использовал слишком часто. Мы еще многого не знаем о том, как чтение воздействует на разум!

А что мы можем сказать о тех, кто пишет о Шекспире сегодня: к каким ассоциациям они принадлежат и какую роль репутация играет для этих профессиональных союзов? Ответ будет существенно зависеть от того, какую страну мы имеем в виду. Первой в мире профессиональной шекспироведческой ассоциацией было Немецкое Шекспировское общество (*Deutsche Shakespeare-Gessellschaft*), основанное в 1864 году. Американская Шекспировская ассоциация была создана в 1972-м, а вот Британская Шекспировская ассоциация — только в 2002-м. Такой временной разрыв объясняет значительную разницу в том, как шекспироведы в разных странах взаимодействуют между собой. Так, например, литературоведческая школа середины XX столетия в СССР и его союзниках была в значительной степени изолирована от англоязычного мира, в частности от США и Европы. Социалистический реализм, провозглашенный единственным разрешенным литературным направлением в СССР еще в 1934 году, ограничивал художественную палитру, но не был настолько примитивным, как считают некоторые западные авторы. Как указал Аркадий Островский, использование Шекспира в идеологических целях не обязательно влечет за собой плохую театральную постановку, особенно когда в это вовлекаются такие величайшие сценические таланты России, как Константин Станиславский и Всеволод Мейерхольд [Ostrovsky 2006: 56–83]. С точки зрения стиховедения — замечательные достижения Михаила Гаспарова в изучении версификационных аспектов европейской литературной традиции не всегда были адекватно оценены в англоязычном мире, но сейчас они начинают получать широкое признание среди шекспироведов благодаря переводам Марины Тарлинской и вследствие ее собственных стиховедческих исследований по английской драме начала Нового времени, которые выросли на гаспаровских идеях [Tarlinskaja 1987; Tarlinskaja 1993].

Американская профессионализация литературной школы со времен Второй мировой войны и профессионализация шекспировских исследований, в особенности начиная с 1970-х, привели к формированию некоторых примечательных отличий в способах подачи шекспироведческих материалов. Наиболее известный в мире журнал шекспировских исследований, американский журнал «*Shakespeare Quarterly*», имеет неписаное

правило размещать статьи вместе с другими работами на ту же тему: каждое исследование снабжено обширным примечанием, которое помещает статью в контекст других недавних публикаций. Мы должны заключить из подобных примечаний, насколько существенную интеллектуальную работу провели авторы, доказывая, насколько досконально они знают свое поле исследования. Есть и другой аспект этого процесса — данные комментарии нужны автору, чтобы обозначить и выразить признательность коллегам, показав, что без их работ, возможно, не состоялось бы и его собственной.

Аналогичный подход виден и в шекспироведческих книгах, куда принято включать раздел «Выражение признательности», еще более открыто демонстрирующий процесс консолидации авторов в общественный контекст. Двенадцать лет назад на встрече Американского общества ренессанса в Майами я обратил внимание на книги, продающиеся на конференции, и наугад сделал быстрый подсчет количества людей, которым была выражена признательность авторами в выборке из 15 изданий. В этой очевидно очень небольшой выборке количество людей, которых автор поблагодарил за помощь, колебалось от 20 до 80, в среднем составляя 42. Я бы сказал, что это просто толпа помощников, и на верхнем уровне этой шкалы сообщество единомышленников, которых автор благодарит в начале книги, может превосходить вероятное количество ее читателей. В этом случае было бы вернее поблагодарить каждого лично, чем посредством печатного издания! Скорее всего, этот необычный феномен возникает из особенностей самой иерархии американской школы шекспироведения, а не просто из любезности авторов, поскольку обнаруживается обратная количественная закономерность: наиболее почтенные ученые пишут самые короткие разделы с выражением признательности, или опускают их вообще!

Я начал размышлять о вопросах, касающихся нашего шекспироведческого сообщества, после того, как американский ученый Дуглас Брюстер написал рецензию на мою книгу «Шекспир и Маркс» [Bruster 2006]. В своей рецензии Брюстер отметил, что Иган

предпочел не вступать в диалог с теми в шекспировской науке, кто практикует материалистический критицизм. Таким образом <...> не признает интеллектуальных усилий тех, кто прежде работал над пониманием Шекспира в свете Маркса, пускай и с других позиций (и поэтому у него нет упоминаний об их исследованиях), включая труды

различных американских ученых, как, например, Майкла Бристола, Барбары Коррелл, Хью Грэйди, Ричарда Хальперна, Луи Монтроз, Шэрон О'Дэр, Аннабель Патерсон, Пола Н. Сигала, Дона Вэйна и Сюзан Веллс (и других) [Bruster 2006: 105–107].

Брюстер был по большей части прав в том, что книга не упоминает этих авторов (хотя фактически Ричард Хальперн там цитируется!), но это упущение было намеренным. С британской точки зрения обширное цитирование чужих исследований в начале публикации, даже если автор никогда не упомянет их снова, и привычка благодарить всех значительных ученых своего направления выглядят несколько «местечково». Британский стиль состоит в том, чтобы не упоминать источники, если только автор не собирается открыто согласиться или не согласиться с ними, и, с моей точки зрения, он достоин гораздо большего восхищения. Единственное, что имеет значение в данном подходе, — это сами идеи, а не одобрение или неодобрение носителей этих идей. Я считаю, что американский подход исходит не из интересов научного сообщества, а из профессиональной вежливости и взаимных обязательств. Его задача — обозначить профессиональный статус, а не способствовать битве идей. Этот подход кажется иерархическим, и вовсе не в хорошем смысле этого слова.

В отличие от распространенного недопонимания, сама иерархия не является антимарксистским феноменом. Совсем наоборот, Маркс настаивал на естественной иерархии, и она возникает из его фундаментальных экономических идей. Давайте возьмем теорию добавочной стоимости, которая сформулирована в его мастерском памфлете «Заработная плата, цена и прибыль: адресовано рабочему человеку», написанном в 1865 году. Ценность товара измеряется трудом, который был потрачен на его изготовление, и Маркс расценивает рабочую силу точно так же, как и товар, который нужно произвести. То есть чтобы произвести нового работника, нужно его выносить, выучить, одеть, обеспечить жильем и накормить, и если нужно затратить больше труда на производство определенного работника, например в форме дополнительного образования, тогда последующий труд этого работника имеет дополнительную стоимость. Таким образом,

так как стоимость производства рабочей силы разного качества отличается, должна отличаться стоимость рабочей силы, занятой

в разных ремеслах. Призыв к равенству заработной платы, таким образом, основывается на ошибке и является безумным желанием, которое никогда не будет исполнено [Marx 1899: 57].

Иерархия, по крайней мере в смысле дифференциации заработной платы (мы бы сказали, способности к зарабатыванию), не чужда марксистскому мышлению, но, напротив, существенна для него. Великий марксистский шекспирианец Марго Хайнеманн утверждала, что политик консервативной партии Найджел Лоусон неправильно интерпретировал Шекспира, когда цитировал речь Улисса из «Троила и Крессиды» (1.3.85–137) как аргумент в защиту порядка и иерархии [Heinemann 1985: 203]. Я думаю, что Хайнеманн была неправа. Не обязательно соглашаться с порочными драконовскими мерами в экономике, предложенными Лоусоном, — против которых выступили его преемники после международного финансового кризиса в 2008-м, — чтобы увидеть, что Лоусон был прав, и «факт дифференциации и необходимость в определенной иерархии <...> выражены здесь гораздо более мощно, чем где-либо еще <...> в литературе» [Heinemann 1985: 203]. Это именно то, что выразил Шекспир, и Маркс бы с ним в этом согласился.

Сам Шекспир достаточно мало сказал об искусстве быть писателем. В его пьесах слово «автор» чаще всего используется в значении зачинщика некоего заговора или замысла, подобно дону Хуану, о котором говорится, что он «автор всего этого»³ («Много шума из ничего», V.2.89), или Гамлету, кто предстает как «яростный автор / Своего собственного изгнания»⁴ («Гамлет», IV.5.78–79).

Лишь в редких случаях у Шекспира слово «автор» означает писателя того или иного рода, и только в трех случаях Шекспир использует его, отсылая к себе как к писателю: «...ваш смиренный автор предложит вам историю, в которой выведен сэр Джон» («Генрих IV», Ч. 2, Эпилог 2.6, перевод Е. Бируковой); «...так, рукой неловкою своей / Наш автор завершил повествование» («Генрих IV», Ч. 5, Эпилог 1.2) и «И я, пролог, одет в доспехи брани / Не с тем, чтоб в поединке защищать / Перо поэта <автора>» («Троил и Крессида», Пролог 22–24, перевод Л. Неко-

3 Т. Щепкина-Куперник перевела слово «author» как «виновник».

4 У Б. Пастернака упоминания «автора» вообще нет ни в какой форме; у М. Лозинского здесь появляется «неистовый виновник».

ра). Написанные на полях пьесы, эти герои прологов и эпилогов в такой же степени коллеги-актеры Шекспира, как и персонажи драмы, и, так как они одной ногой стоят вне пьесы — в качестве ее самопровозглашенных исполнителей, — Шекспир склонен вложить в их уста строки, отсылающие к нему самому. Во всех этих случаях автореференции являются самоуничижительными: он характеризует автора как скромного, неспособного, неловкого человека, к которому актеры не испытывают доверия.

В тоне этих эпилогов и прологов есть нечто от поэтического посвящения. Две длинных нарративных поэмы Шекспира, написанные в начале его карьеры, объявляют авторство в опубликованных предисловиях, в то время как пьесы, по контрасту, почти всегда публикуются анонимно. Шекспир подписывает посвящение «Венеры и Адониса» юному герцогу Саутгемптону Генри Ризли. В манере, типичной для таких посвящений, он уничижительно называет стихотворение просто «неотполированными строками», которые вряд ли достойны внимания молодого человека со связями. Это не пьеса, предназначенная для развлечения народной аудитории в театре, а стихотворение, направленное — эксплицитно — на конкретного юного аристократа, а имплицитно — на читателя. Очевидная цель, которой Шекспир надеется достичь, — это патронаж Ризли, так как подобный патронаж был моделью социального взаимодействия, только так писатель мог получить возможность зарабатывать на жизнь пером. Этот способ существования требовал подобострастия — именно такого поведения, к которому многие наиболее привлекательные драматические персонажи Шекспира привыкли и по отношению к коему они постоянно и язвительно циничны.

Другая длинная нарративная поэма Шекспира «Лукреция» была опубликована в 1594 году и также посвящена герцогу Саутгемптону; здесь Шекспир также принижает собственные «безграмотные строки» и восхваляет юного аристократа. На этот раз посвящение не чуждо истинной поэзии: «То, что я совершил, принадлежит вам; то, что мне предстоит совершить, тоже ваше как часть того целого, которое безраздельно отдано вам» (перевод В. Томашевского). В самом деле, за всей этой лестью мы можем рассмотреть живое, даже романтическое, чувство. Какова бы ни была мотивация в написании этих двух поэм, публикация и посвящение их герцогу Саутгемптону были сознательным решением Шекспира, так как в обоих случаях он подписал страницу с посвящением (кстати, печатник, Ричард Филд, был другом его детства [Kathman 2004]).

В начале 1590-х перед Шекспиром лежали две разные карьерные тропы: он мог стать популярным сценическим драматургом или поэтом при аристократическом покровителе. Вряд ли он надеялся стать и тем, и другим, поскольку в то время эти виды деятельности рассматривались как различные и несовместимые. По традиции поэты проводили время вместе со своим аристократическим покровителем при дворе или в поместье, вдалеке от простых людей и обычной жизни. Они могли оказывать помощь в обучении потомства «своего» аристократа, это было их работой. Так жил, к примеру, ровесник Шекспира Сэмюэл Дэниэл (1562/3–1619), который имел целую серию патронов: вначале это был сэр Эдвард Димок, потом Мэри Сидни (графиня Пембрук) и, наконец, Маргарет Клиффорд (графиня Камберленд). Все неудобства такого опыта описаны в письмах Дэниэла к друзьям [Pitcher 2004]. Шекспир мог и не знать этого, однако Ризли был не в состоянии обеспечить для него подобный образ жизни вследствие финансовых проблем, хотя его долгосрочные перспективы и выглядели неплохо [Honan 2004]. В любом случае Шекспир предпочел жизнь драматического автора в условиях непрямого покровительства жизни домашнего поэта с прямым покровительством.

Шекспир имел достаточно мало возможностей лично общаться с сообществами читателей, сформированными публикацией его работ, исключение составляли лишь те, кто, как и он, часто посещали книжную лавку собора Св. Павла. В начале карьеры Шекспира публикация пьес была анонимным видом деятельности, когда жанр и название театра занимали место автора на титульной странице и привлекали читательское внимание. Ситуация начала меняться еще при Шекспире, но все же он не успел увидеть великий взрыв того, что мы сейчас называем печатной английской литературой. Эрн перечисляет первых известных собирателей изданий Шекспира и других драматургов раннего модерна, что рассеивает заблуждение об отсутствии серьезного интереса к творениям Барда вплоть до XVIII столетия, тем не менее подобные коллекционеры появляются в основном не на подъеме карьеры Шекспира, а сразу по ее завершении [Erne 2013: 194–232]. Шекспир не мог знать, что он хорошо продается, ведь сообщество его читателей едва начало формироваться.

Общество — это собрание людей, соединенных социальными связями. Для Шекспира возможности вертикальных и горизонтальных социальных связей были значительно хуже тех, которые мы имеем сегодня. Структура семьи, конечно, изменилась

с шекспировских времен, что Фридрих Энгельс связывал с изменениями организации производства внутри и вне домохозяйства [Engels 1940]. Однако это не отменяет того, что семейные взаимоотношения сформированы более широкими социальными и производственными структурами, чтобы признать факт того, что, к примеру, различные «братства» были сформированы для лондонцев, работающих в определенных профессиях, и не существовали для других. Так, актерской гильдии не было, но, согласно Рослин Натсон, актерские труппы действовали таким образом, который давал им возможность приблизиться к неформальной структуре гильдии [Knutson 2001]. Выдвигая этот тезис, Натсон отвечала Эндрю Гэру, который характеризовал актерские труппы раннего модерна как жестокие протокапиталистические предприятия, поскольку они были в своей основе акционерными обществами, организованными так же, как «Виргинская компания» или «Ост-Индская компания». В своем ответе Натсон приводит множество свидетельств в пользу того, что фактически личные взаимоотношения между актерами и писателями опровергают эту модель конкурентного поведения: профессионалы действовали скорее в коллективных интересах, чем в личных, и последние биографические исследования это подтверждают [Brown 2017]. Другими словами, труженики театра действовали как сообщество.

Самое важное недавнее открытие о Шекспире, пишущем в контексте общества, это то, насколько широко Шекспир сотрудничал с другими писателями при создании своих произведений. Искусство Шекспира было именно таким, как об этом сказал Сартр, — «для других и посредством других».

Примерно 30 лет назад еще думали, что Шекспир в основном писал сам по себе, но чем лучше мы понимаем, как различать работы литераторов с помощью изучения внутренних приемов каждого из них, тем больше приходим к мнению, что Шекспир совсем не был автором-одиночкой. Издание «The New Oxford Shakespeare», которое только что вышло [The new... 2016; The new... 2017; The new Oxford... 2017], дает нам следующую хронологическую картину авторства:

- «Арден из Фавершема» (1588), аноним и Шекспир;
- «Тит Андроник» (1589), Шекспир, Джордж Пил и Томас Миддлтон;
- «Генрих VI. Часть 2» (1590), Шекспир, Кристофер Марло и другие (?);
- «Генрих VI. Часть 3» (1590), Шекспир, Кристофер Марло и другие (?);
- «Эдвард III» (1592), аноним и Шекспир;

«Генрих VI. Часть 1» (1595), Томас Нэш, Кристофер Марло и Шекспир;
«Испанская трагедия» (1599), Томас Кид и Шекспир;
«Сеян» (1603), Бен Джонсон и Шекспир;
«Сэр Томас Мор» (1603–4), Антони Мюндэй, Генри Шетл, Томас Деккер, Томас Хейвуд, Шекспир и неизвестный автор («Рука С»);
«Мера за меру» (1604), Шекспир и Миддлтон;
«Все хорошо, что хорошо кончается» (1605), Шекспир и Миддлтон;
«Тимон Афинский» (1606), Шекспир и Миддлтон;
«Макбет» (1606) Шекспир и Миддлтон;
«Перикл» (1608), Шекспир и Джордж Уилкинс;
«Карденио» (1612), Джон Флетчер и Шекспир;
«Все это правда, или Король Генрих VIII» (1613), Джон Флетчер и Шекспир;
«Два знатных родственника» (1613), Джон Флетчер и Шекспир.

Это пьесы, в которых мы находим четкое свидетельство не-шекспировской руки, и всего их 17, что составляет примерно половину пьес, опубликованных в Первом фолио 1623 года — основе шекспировского канона. Почти половина из этих 17-ти не была включена в Первое фолио. Я не отметил, каким образом авторство других соотносится здесь с шекспировским авторством. В некоторых случаях мы давно знали, что имело место активное сотрудничество. Например, «Два знатных родственника» несут имена Флетчера и Шекспира на титульном листе первого издания. Но при создании некоторых из перечисленных произведений активного сотрудничества Шекспира с соавторами просто не могло быть. Томас Кид был мертв уже пять лет, когда Шекспир (и другие) написали новое добавление к его старому хиту «Испанская трагедия». В случае с Томасом Миддлтоном мы имеем четкое свидетельство активного сотрудничества в «Тимоне Афинском», но также есть и пример посмертной адаптации Шекспира Миддлтоном в «Тите Андронике», «Мере за меру», «Все хорошо, что хорошо кончается» и «Макбете». Кроме того, мы просто не знаем, что происходило в самый ранний период шекспировского творчества: имело ли место активное сотрудничество Шекспира с другими авторами в его первых пьесах, или он просто взял существующие работы других драматургов и подновил их.

Фактически сама наша способность видеть почерк различных авторов в этих произведениях показывает, что шекспировская индивидуальность не была подавлена в таком активном и/или пассивном сотрудничестве. Скорее, сотрудничество пре-

доставляло условия, позволявшие этой индивидуальности расцвести. В литературоведении с 1960-х годов существовал широко распространенный предрассудок против индивидуальности авторского почерка в пользу идеи коллективного культурного голоса. Ортодоксальная точка зрения состояла в том, что автор говорит только языком времени, и, таким образом, все литературное произведение — это нечто, обозначенное Роланом Бартом как «ткань цитат из написанного до него» [Barthes 1977: 146]. В подобной модели авторства сотрудничество писателей видится как процесс, в котором голоса смешиваются, авторская индивидуальность утрачивается, и это считается весьма позитивным [Masten 1997]. Подобные идеи проистекают из французского литературоведения 1960-х, которое, предположительно, было вдохновлено марксизмом, но в Марксе нет ничего, что потребовало бы подчинить креативность индивидуальную креативности группы, как подразумевает теория французского структуриализма.

Для Маркса смысл рассмотрения групп индивидуумов в коллективном аспекте — в качестве классов — состоял в том, чтобы раскрыть, каким образом практика производства унифицирует людей, и через это понимание найти способ упразднить подобную систему, тем самым обнаружив нашу истинную сущность и позволив настоящей истории начаться. Именно в этом смысле, как мы подчеркивали раньше, Маркс утверждал, что только в коллективе возможна личная свобода [Marx, Engels 1974: 83]. По всему миру идеи Маркса заново находят релевантность в связи с проблемами начала XXI столетия. Теория добавочной стоимости, так давно изгнанная из программы бакалавриата по экономике, сейчас заново вводится в качестве противовеса господствующим теориям предельной полезности. В развивающихся гигантских экономиках западного мира и на огромных фабриках-общешитиях Дальнего Востока марксовское разделение между отчужденным трудом и его альтернативами чувствуется как нельзя более релевантным. В литературоведении, практикуемом в странах Запада, идеи Маркса никогда полностью не исчезали. Шекспировская вовлеченность в коллективные процессы театра в середине 1590-х годов свидетельствует, что его социализированное понимание творческого начала полностью совместимо с достижением высочайших вершин индивидуального художественного дарования.

Перевод с английского Н. Колтаевской

Литература

Шайтанов И. <Рец. на кн.> L. Erne. «Shakespeare as Literary Dramatist» // Вопросы литературы. 2015. № 3. С. 398–401.

A transcript of the registers of the company of stationers of London 1554–1640 AD // Entries of apprentices and freemen, calls on the livery, and fines to 2 July 1605. 5 vols. Vol. 2: Text. Entries of books to 25 June 1595 / Ed. by E. Arber. London: Privately printed, 1875.

Barthes R. Image—Music—Text. London: Fontana, 1977.

Blayney P. W. M. The publication of playbooks // A new history of early English drama / Ed. by J. D. Cox and D. S. Kastan. New York: Columbia U. P., 1997. P. 383–422.

Boddy G. W. Players of interludes in North Yorkshire in the early seventeenth century // North Yorkshire Country Records Office Journal. 1976. № 3. P. 95–130.

Brown P. Early modern theatre people and their social networks. Doctor of Philosophy. De Montfort University, 2017.

Bruster D. Review of «Shakespeare and Marx», by Gabriel Egan // Shakespeare Quarterly. 2006. № 57. P. 105–107.

Craig H., Kinney A. F. Shakespeare, computers, and the mystery of authorship. Cambridge: Cambridge U. P., 2009.

Cressy D. Literacy and the social order: Reading and writing in Tudor and Stuart England. Cambridge: Cambridge U. P., 1980.

Duncan-Jones K. Shakespeare: an ungentle life (Arden Shakespeare). London: Methuen, 2010.

Egan G. «As it was, is, or will be played»: Title-pages and the theatre industry to 1610 // From performance to print in early Shakespeare's England / Ed. by P. Holland and S. Orgel. London: Palgrave Macmillan, 2006. P. 92–110.

Engels F. The origin of the family, private property, and the state: In the light of the researches of Lewis H. Morgan. London: Lawrence and Wishart, 1940.

English professional theatre, 1530–1660. Theatre in Europe: A documentary history / Ed. by G. Wickham, H. Berry, W. Ingram. Cambridge: Cambridge U. P., 2000.

Erne L. Shakespeare as literary dramatist. Cambridge: Cambridge U. P., 2003.

Erne L. Shakespeare and the book trade. Cambridge: Cambridge U. P., 2013.

Harris J. The idea of community in the study of writing // College Composition and Communication. 1989. № 1 (40). P. 11–22.

Heinemann M. How Brecht read Shakespeare // Political Shakespeare: New essays in cultural materialism / Ed. by J. Dollimore and A. Sinfield. Manchester: Manchester U. P., 1985. P. 202–230.

Honan P. Henry Wriothesley, third Earl of Southampton (1573–1624) // Oxford dictionary of national biography / Ed. by H. C. G. Matthew, B. Harrison and L. Goldman. Oxford: Oxford U. P., 2004.

Kathman D. Richard Field (1561–1624) // Oxford dictionary of national biography. 2004.

Keenan S. The Simpson players of Jacobean Yorkshire and the professional stage // Theatre Notebook. 2013. № 67. P. 16–35.

Knutson R. L. Playing companies and commerce in Shakespeare's time. Cambridge: Cambridge U. P., 2001.

Marx K. Value, price and profit: Addressed to working men. London: George Allen and Unwin, 1899.

Marx K., Engels F. The German ideology. London: Lawrence and Wishart, 1974.

Masten J. Textual intercourse: collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama. Cambridge: Cambridge U. P., 1997.

Megill K. The community in Marx's philosophy // Philosophy and Phenomenological Research. 1970. № 3 (30). P. 382–393.

Ostrovsky A. Shakespeare as a founding father of socialist realism: The Soviet affair with Shakespeare // Shakespeare in the worlds of communism and socialism / Ed. by I. R. Makaryk and J. G. Price. Toronto: University of Toronto Press, 2006. P. 56–83.

Pitcher J. Samuel Daniel (1562/3–1619) // Oxford dictionary of national biography. 2004.

Sartre J.-P. What is literature? London: Methuen, 1986.

Sisson C. J. Shakespeare quartos as prompt-copies // Review of English Studies. 1942. № 18. P. 129–143.

Tarlinskaja M. Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies. New York: Peter Lang, 1987.

Tarlinskaja M. Strict stress-meter in English poetry compared with German and Russian. Calgary: University of Calgary Press, 1993.

The new Oxford Shakespeare: Authorship companion / Ed. by G. Taylor, G. Egan. Oxford: Oxford U. P., 2017.

The new Oxford Shakespeare complete works: Modern critical edition / Ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, and G. Egan. Oxford: Oxford U. P., 2016.

The new Oxford Shakespeare complete works: Critical reference edition / Ed. by G. Taylor, J. Jowett, T. Bourus, and G. Egan. Oxford: Oxford U. P., 2017.

References

- A transcript of the registers of the company of stationers of London 1554-1640 AD. (1875). In: E. Arber, ed., *Entries of apprentices and freemen, calls on the livery, and fines to 2 July 1605* (5 vols). Vol. 2: *Text. Entries of books to 25 June 1595*. London: Privately printed.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana.
- Blayney, P. W. M. (1997). The publication of playbooks. In: J. D. Cox and D. S. Kastan, eds., *A new history of early English drama*. New York: Columbia U. P., pp. 383-422.
- Boddy, G. W. (1976). Players of interludes in North Yorkshire in the early seventeenth century. *North Yorkshire Country Records Office Journal*, 3, pp. 95-130.
- Brown, P. (2017). *Early modern theatre people and their social networks*. PhD. De Montfort University.
- Bruster, D. (2006). Review of 'Shakespeare and Marx', by Gabriel Edan. *Shakespeare Quarterly*, 57, pp. 105-107.
- Craig, H. and Kinney, A. F. (2009). *Shakespeare, computers, and the mystery of authorship*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Cressy, D. (1980). *Literacy and the social order: Reading and writing in Tudor and Stuart England*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Duncan-Jones, K. (2010). *Shakespeare: an ungentle life (Arden Shakespeare)*. London: Methuen.
- Egan, G. (2006). 'As it was, is, or will be played': Title-pages and the theatre industry to 1610. In: P. Holland and S. Orgel, eds., *From performance to print in early Shakespeare's England*. London: Palgrave Macmillan, pp. 92-110.
- Engels, F. (1940). *The origin of the family, private property, and the state: In the light of the researches of Lewis H. Morgan*. London: Lawrence and Wishart.
- Erne, L. (2003). *Shakespeare as literary dramatist*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Erne, L. (2013). *Shakespeare and the book trade*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Harris, J. (1989). The idea of community in the study of writing. *College Composition and Communication*, 40(1), pp. 11-22.
- Heinemann, M. (1985). How Brecht read Shakespeare. In: J. Dollimore and A. Sinfield, eds., *Political Shakespeare: New essays in cultural materialism*. Manchester: Manchester U. P., pp. 202-230.
- Honan, P. (2004). Henry Wriothesley, third Earl of Southampton (1573-1624). In: H. C. G. Matthew, B. Harrison and L. Goldman, eds., *Oxford dictionary of national biography*. Oxford: Oxford U. P.

- Kathman, D. (2004). Richard Field (1561-1624). In: H. C. G. Matthew, B. Harrison and L. Goldman, eds., *Oxford dictionary of national biography*. Oxford: Oxford U. P.
- Keenan, S. (2013). The Simpson players of Jacobean Yorkshire and the professional stage. *Theatre Notebook*, 67, pp. 16-35.
- Knutson, R. L. (2001). *Playing companies and commerce in Shakespeare's time*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Marx, K. (1899). *Value, price and profit: Addressed to working men*. London: George Allen and Unwin.
- Marx K. and Engels F. (1974). *The German ideology*. London: Lawrence and Wishart.
- Masten, J. (1997). *Textual intercourse: Collaboration, authorship, and sexualities in Renaissance drama*. Cambridge: Cambridge U. P.
- Megill, K. (1970). The community in Marx's philosophy. *Philosophy and Phenomenological Research*, 30(3), pp. 382-393.
- Ostrovsky, A. (2006). Shakespeare as a founding father of socialist realism: The Soviet affair with Shakespeare. In: I. R. Makaryk and J. G. Price, eds., *Shakespeare in the worlds of communism and socialism*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 56-83.
- Pitcher, J. (2004). Samuel Daniel (1562/3-1619). In: H. C. G. Matthew, B. Harrison and L. Goldman, eds., *Oxford dictionary of national biography*. Oxford: Oxford U. P.
- Sartre, J.-P. (1986). *What is literature?* London: Methuen.
- Sisson, C. J. (1942). Shakespeare quartos as prompt-copies. *Review of English Studies*, 18, pp. 129-143.
- Shaytanov, I. (2015). Review of 'Shakespeare as Literary Dramatist', by L. Erne. *Voprosy Literaturny*, 3, pp. 398-401. (In Russ.)
- Tarlinskaja, M. (1987). *Shakespeare's verse: Iambic pentameter and the poet's idiosyncrasies*. New York: Peter Lang.
- Tarlinskaja, M. (1993). *Strict stress-meter in English poetry compared with German and Russian*. Calgary: University of Calgary Press.
- Taylor, G. and Egan G., eds. (2017). *The new Oxford Shakespeare: Authorship companion*. Oxford: Oxford U. P.
- Taylor, G., Jowett, J., Bourus, T. and Egan G., eds. (2016). *The new Oxford Shakespeare complete works: Modern critical edition*. Oxford: Oxford U. P.
- Taylor, G., Jowett, J., Bourus, T. and Egan G., eds. (2017). *The new Oxford Shakespeare complete works: Critical reference edition*. Oxford: Oxford U. P.
- Wickham, G., Berry, H. and Ingram, W., eds. (2000). *English professional theatre, 1530-1660. Theatre in Europe: A documentary history*. Cambridge: Cambridge U. P.